



TITLE:

メーテルランク的一幕劇における
「生の劇」の可能性: 受動的感嘆が
<劇>になるとき

AUTHOR(S):

中筋, 朋

CITATION:

中筋, 朋. メーテルランク的一幕劇における「生の劇」の可能性: 受動的感嘆が<劇>になるとき. 仏文研究 2007, 38: 15-34

ISSUE DATE:

2007-10-10

URL:

<https://doi.org/10.14989/137985>

RIGHT:

メーテルランク的一幕劇における「生の劇」の可能性 —— 受動的感嘆が〈劇〉になるとき ——

中 筋 朋

序 <劇的なもの>の質的变化

「現代演劇には筋がない」という断言から、もはや扇情的な響きは失われてしまっている。それはすでにただの前提事項にすぎないかのようにさえ思える昨今だが、そうした極端な言い方で演劇が物語をミメシスにより表象するものであるという先入観を揺さぶる必要が特にはなくなった今こそ¹⁾、その断言のひとつ手まえに立ち返ってみなければならないのではないだろうか。つまり、「意味がない」という一言で舞台上・劇作上の多様なところみを一括りにしてしまうのではなく、そのナンセンスのなかにこそ現れようとしているべつの意味の契機をとらえることが必要なのではないだろうか。

詩人の吉増剛造氏は、「新しい劇言語に向けて」と題された2004年の座談会を、まず「この50年間近くで、演劇というよりも劇、あるいは芝居と言ったほうがよいのかもしれない、それがとうとうわたくしたちのいのち、生と言ったらよいのでしょうか、その生の入口に立ちあらわれて、それと切実に関わり始めるときが来た」²⁾という感慨を語ることから始めており、そうした状態を「演劇が必要なところに来た」³⁾とも表現している。ここで「演劇」ではなく「劇」・「芝居」という語が使われているのは、特に舞台上の表現について考えられているためだが⁴⁾、実際には「劇場で交感される動きをもった構造」⁵⁾としての<劇>はいつも、テキストと二人三脚で変化を続けてきている。現代のものであれ、すでに過去のものであれ、いつとき注目されるテキストがあるとすれば、それはそのテキストが内包する<劇>の質的变化が、それぞれの時代の<劇的なもの>の本質を示しているからだと言える。

モーリス・メーテルランクの初期作品もまた、現代においてあたらしい舞台を生むきっかけとなったテキストの一つとして挙げることができる。クロード・レジの舞台はすこし年月を経ているものの、いまだに現代演出の重要な参照点であるし、ドゥニ・マルローによる、立体マスクと映像の使用だけで役者を一切つかわない『群盲』の上演の衝撃はまだ記憶にあたらしい⁶⁾。それはもちろん、上演の物質性を障害とし、役者の身体性が介在しない舞台を追求した象徴派演劇の夢⁷⁾の100年越しのひとつの実現でもあるわけだが、それ以上に、現代の舞台における「存在」のあり方を問ううえで非常に刺激的な例となっている⁸⁾。本論の試みは、「ようやく芝居がわたしたちの生と切実に関わりはじめた」という発言を触発するような現代の<劇>の姿を、メーテル

ランクのテキストに託して明らかにすることである。さきほど初期作品との限定をくわえたが、メーテルランクの戯曲は前期と後期で作風が大きく異なっており、現代における劇作術の変容という観点から考えるとき重要な位置を占めているのは初期の作品である⁹⁾。本稿ではそのなかでも特に一幕劇に注目し、「静劇三部作」をなす三作品、すなわち『忍び入るもの』、『群盲』（ともに1890年）、『室内』（1894年）を取り上げる。

これら的一幕劇は、自由劇場での「15分劇」のような短い芝居が流行した当時の風潮のなかに位置づけられるものでもあるが、ストリンドベリが「来たるべき劇の規範」¹⁰⁾とまで称したこの短い戯曲形式は、J・ダナンが指摘したように、そもそも「劇（ドラマ）の危機の（おそらく主要な）症候の一つ」¹¹⁾として現れてきたものである。つまり、この劇の危機の理論を定礎したP・ションディが「一幕劇は劇を小規模にしたものではない」¹²⁾と述べているように、短い戯曲形式の出現は単純な長さの変更を示しているわけではない。ここで重要なのは、それがこれまでの劇（ドラマ）を単に相似縮小したものではなく、戯曲の構造の変化、ひいては＜劇＞そのものの質的变化に関わっているという点である。そしてションディは、その変化を「筋立てactionの劇」から「状況situationの劇」への移行として捉え、「メーテルランクの静劇は筋立てを完全に放棄している」¹³⁾と断言している。しかし、静止状態を劇とするという逆説的なところみだからといって、すぐに筋立ての要素を手放して考えてしまってもいいものだろうか。むしろ不動の＜劇＞には、これまでとは違う「筋action」の可能性が浮かび上がってくるのではないだろうか。J=P・サラザックは逆に、このような劇の構造の変化を「劇の筋の概念を拡張する」¹⁴⁾契機としてとらえている。ただし、取りあげられているのはストリンドベリやピランデッロの戯曲であり、そこで考えられているあらたな筋立てとは非連続な断片の集積によって織り成される一つの総体である。もちろん、そうした特徴がH・ミュラーやM・ヴィナヴェールのモンタージュの技法へとつながっていく重要なものであることはたしかであるが、メーテルランクの場合には状況はこれとは異なっており、その系譜を辿っていくこともまた、現代の劇作術を明らかにするうえで必要なことである。本稿では「静劇」の典型といわれるメーテルランクの3つの戯曲の不動性を探っていくことによって、そこに逆に現れてくる動性を引き出し、劇の筋、さらには＜劇的なもの＞のあらたな可能性を見いだすことを目指す。

I. 視覚装置としての静劇——忍びよる死

『近現代劇用語集』によれば、短い戯曲形式は「近代の眼差しにふさわしい規模」¹⁵⁾によって成り立ったものとされている。実際、このあたらしい形式を要請したのが近代人に特有の感性であることは短い戯曲をいくつか残したストリンドベリ自身が表明していることでもあり、この一連のころみは「簡潔と急速」という語を鍵として、イタリア未来派の「総合的未来派演劇」宣言に結びつけられることもある¹⁶⁾。しかしメーテルランク的一幕劇においては、「加速」ではなくむしろ速度を落とすこと、さらにいえば「静止状態」が問題になってくる。そしてその静止状態が、語源的には「行動・動き」を意味する劇（ドラマ）の設定自体に内在したものである点が、

劇の様式が転換点に来ていることを示しているといえる。本節ではまずこの静止状態をつくりだしている要素をとりあげ、その静止が舞台上に視線を生みだすものとしていかに機能しているかを検討する。

1. 出来事と認知のあいだ

具体的にはまず、時間性が挙げられる。シヨンディは、一幕劇を「劇の一部が全体へと仕立て上げられたもの」¹⁷⁾と定義するが、そもそもこのように筋の一部だけを取り出すことが、アリストテレスの『詩学』を基礎として構築されてきた劇作術に反するものである。アリストテレスにおいては、筋立ては「初めと中間と終わり」を持つ有機的な全体として規定されており¹⁸⁾、さらに「出来事の部分部分は、その一つの部分でも置きかえられたり引き抜かれたりすると全体が支離滅裂になるように、組みたてられなければならない」とはっきり記述されてもいる¹⁹⁾。アリストテレスとヘーゲルの理論をもとに完成した、シヨンディが「絶対劇」とよぶ近代劇の形式においては、初めに提示された状況が中間部において展開し、終局の決定的な出来事へと向かう構成が基礎となっており、あくまでカストロフへの志向性が軸となっている。これに対し、メーテルランク的一幕劇でひとつの全体にまで拡大される「部分」は、つねに決定的出来事とその認知のあいだに位置する空隙の時間である。つまり、決定的な出来事はもうすでに起こってしまっており、その出来事が起こるまでの諸要因の絡み合いも、その出来事が引き起こす波紋も描かれることはない。出来事でもその告知でもない宙づりの中途半端な時間が、ゆっくりと引き延ばされるのみである。

これは三作の順を追うごとに明瞭になってくる。一作目の『忍び入るもの』は古城のある一室が舞台となっており、この部屋に盲目の祖父、父親、叔父、三人の娘が集い、父と叔父の姉がやってくるのを待っている。左の扉の向こうでは出産を終えた母親が死を迎えようとしており、右の扉の向こうではまだ産声をあげないままの赤ん坊が眠っている。劇は修道女により母親の死が告げられるまでの時間を取りあげているが、この告知は十字を切る仕種によって示され、戯曲では最後のト書きの数行を占めるのみである。また母親の死自体は劇中の時間で起こるものの、冒頭からの陰鬱な空気や「いったん病が家のなかに入りこんでくると、家族のなかによそ者がいるような気がする」²⁰⁾といった発言、そして盲目の祖父が「娘の調子がよくない」という不吉な暗示を述べる理由を問われて、「あの娘の声が聞こえたのだ」と複合過去により答えていることから、すでに決定的に死は入り込んでしまったあとのようにも見える。

『群盲』では、状況はよりはっきりしている。この戯曲の舞台は「深く星を散りばめた空のもと、永遠の相を帯びたととも古い北の森」²¹⁾であり、中央に大きな木をはさんで右側には6人の目の見えない男たちが、左側には6人の目の見えない女たちが坐っている。かれらは普段は施療院で生活をしているが、年老いた神父に導かれて外出し、「黙って待っているように」と言いおいて去った神父を待っているところである。すでにかなり時間が経過しており、時間も場所もわからずになかなか戻らない神父を待つことに不安がつのりは始めているのだが、実は神父は舞台中央の巨木の幹にもたれ、「死んだようにじっとして」²²⁾坐っているのである。戯曲は、盲人た

ちが案内人である神父の死——それはすなわち、近い将来の自分たちの死に直結するものである——に気づくまでの時間を取り上げている。ここでは幕が上がったそのときから決定的な出来事はすでに起こってしまっているが、中央に坐りこんだ神父がすでにこと切れているという事実は、観客にもしくはわからないことである。

これに対し『室内』では、これまでの二作では断言されないままになっていた「死」という語が冒頭すぐに口に出され、決定的な出来事のあとから劇が始まるという構成がより明確になっている。この戯曲の大半は、川に身を投げた娘の遺骸を見つけた見知らぬ男と老人が娘の死を告げるために家族のもとを訪れ、庭から家族の様子を眺めながら家のなかに入ることができず躊躇する部分から成っており、老人が家のなかに入ってから告知の場面はパントマイムにより表現される。戯曲はやはり、娘の死とその知らせという決定的瞬間のあいだの宙づりの時間をとりあげているのである。悲劇において告知の場面が表象されることはあっても、死と告知のあいだの躊躇の時間は空白になっているのが普通である。しかしメーテルランクは、こうした時間にこそ生の深い悲劇を見ているのである。

Est-il donc hasardeux d'affirmer que le véritable tragique de la vie, le tragique normal, profond et général, ne commence qu'au moment où ce qu'on appelle les aventures, les douleurs et les dangers sont passés²³⁾ ?

『貧者の宝』のなかで、メーテルランクはこのように問いかけている。しかしこうした時間は、出来事はもうすでに起こってしまっており、あとはそれが告げられるのを待つだけであるという性質上、静止状態にあるものである。

2. 小さな世界のなかで待つこと——登場人物の受動性と逃れていく世界

次に挙げられるのは、登場人物の受動性である。『忍び入るもの』と『群盲』の二作において、登場人物ができることと言えば「待つ」ことだけである。前者においては、かれらは母親の死の瞬間を待っているのではなく、結局やってくることはない姉の来訪を待っているのだが、そのことはふとしたやりとりにより曖昧にされることがある。

L'ONCLE.

Qu'allons-nous faire en attendant ?

L'AÏEUL.

En attendant quoi ?

L'ONCLE.

En attendant notre sœur²⁴⁾.

ベケットの『ゴドーを待ちながら』を思い起こさせるようなこの短いやりとりでは、この作品の象徴的な存在である盲目の祖父の「なにを待っているのか」という唐突な問いがふと落とす波紋が、奇妙な予兆に満ちた古城の雰囲気とあいまって、家族を待つという日常的な場面のなかに一瞬非日常の深淵を垣間見させるものである。またこれは、かれらは実はなにを待っているかわからないまま、「ただ待っている」のではないかという可能性も示唆するものとなっている。

『群盲』では、そもそも盲目であるという事実が、登場人物が行動を起こすことを不可能なものにしている。かれらは施療院に戻ろうにも自分たちがどこにいるのかすらわからず、「ここにいる方がいい」²⁵⁾、「待っていなければ」²⁶⁾と繰り返すしかないのであり、さらには「まわりが棘だらけで、手をひらくこともままならない」²⁷⁾ほどである。ときおり行動を起こそうとする者がいても、それは急につい語調で止められることになる。

PREMIER AVEUGLE-NÉ.

Restons assis ! — Attendons, attendons ; — on ne connaît pas la direction du grand fleuve, et il y a des marais tout autour de l'hospice ; attendons, attendons... Il reviendra ; il faut qu'il revienne²⁸⁾ !

このように「待つ」ことは戯曲を通じて強調されるが、神父が死んでいることに気づいたのちですら、かれらが選ぶのは「一緒に坐っていること」である²⁹⁾。

『室内』では、登場人物は二つに分けられている。庭にいる老人と見知らぬ男と、その庭から室内が「ある程度はっきり見える」³⁰⁾家のなかで団欒の夜を過ごす家族である。このうち家族は、初めの部分で「無言の登場人物」と書かれているとおり、部屋のなかで一連の動作をおこなうだけであり、もはや「話す」という劇の登場人物としては非常に重要な能力さえも奪われてしまっている。老人と見知らぬ男は、そんな家族を眺めることで娘の死を告げる気を失ってしまい、老人は、娘の遺骸を担いできた群衆に押し出されるようにしてようやく家のなかに入っていくのである。

このようにかれらが行動することができないのは、「人間は世界の主人にも、自分の主人ともなりえない」という当時の人間観とも合致する劇中の状況である。A・リクネールが、メーテルランクの戯曲に登場する人物はルネッサンスの人文主義的な人間観とは反対に、「本質的な神秘の直観」に支配され、「その主人ではいられなくなった」人間の具現であると指摘するように³¹⁾、これらの静劇において世界はもはや登場人物にとって把握しきれないものとなっている。『忍び入るもの』では庭になにかが侵入してきたように白鳥や夜鳴鶯がおびえたり、鎌が空を裂く音がしたりと原因のわからない現象が続き、母親の病もそうした現象の一環であるかのように捉えられている。『群盲』の人物たちは盲目という事実により自分たちの周囲になにかがあるかも把握できず、神父の死という自分たちにとって致命的ともいえる事実も知らないままである。『室内』の家族は愛娘の死を知らずにいる。盲目の祖父に向けられた次のような叔父の台詞は、実際にはそうした世界におけるすべての人間を襲う不安そのものを示しているのである。

L'ONCLE.

Ne pas savoir où l'on est, ne pas savoir d'où l'on vient, ne pas savoir où l'on va, ne plus distinguer midi de minuit, ni l'été de l'hiver... et toujours ces ténèbres, ces ténèbres... j'aimerais mieux ne plus vivre...³²⁾

そしてこのような不安と対面して登場人物たちがとる手段は、「小さな家のなかに閉じこもる」ことである。『忍び入るもの』のなかの「病」が「よそ者 un étranger」にたとえられ、父親が「家族のほかには、誰も信用できないということだ」³³⁾と言う場面によく現れているとおり、『忍び入るもの』と『室内』では「窓や扉を閉ざし、家のなかでひそやかに過ごす」ことが繰り返され強調され、『群盲』では神父の死を知った盲人たちの最終的な選択は「ひとつの石の上に全員ですわる」ことである。

しかしそのように鍵をかけて閉じこもっても、結局かれらは自分たちを翻弄する大きな力から逃れることはできない。閉めきられ、灯りのともされた家族の団欒を、その平穏さを砕く決定的な知らせをもった人間がすぐそばから眺めているという『室内』の舞台構成はそのことをよく示すものとなっており、さらにそれは台詞のなかでも強調されている。

LE VIEILLARD.

Ils ont trop de confiance en ce monde... Ils sont là, séparés de l'ennemi par de pauvres fenêtres... Ils croient que rien n'arrivera parce qu'ils ont fermé la porte et ils ne savent pas qu'il arrive toujours quelque chose dans les âmes et que le monde ne finit pas aux portes des maisons... Ils sont si sûrs de leur petite vie, et ils ne se doutent pas que tant d'autres en savent davantage ; et que moi, pauvre vieux, je tiens ici, à deux pas de leur porte, tout leur petit bonheur entre mes vieilles mains que je n'ose pas ouvrir...³⁴⁾

メーテルランクの静劇の核をなす人間の悲劇とは、まさにここで言われている「自分たち以上に、自分たちの人生についてよく知っている人間がたくさんいる」こと、つまり自分たちにもっとも近いものであるはずのことが、自分たちの認識から逃れてしまう恐怖から成り立っている。メーテルランクの人間観は「隠された真実」の「無意識な、無言の奴隷」³⁵⁾という表現に凝縮されているが、『室内』の家族はまさにその模範的な具現である。それはかれらが言葉を奪われているからばかりではなく、「自分がなにを見ているかを知らず」³⁶⁾、「自分たちが見られているのを知らない」³⁷⁾からである。この作品がマリオネットのために書かれたものであるということもまた忘れてはならない。老人の言葉を借りれば「不動の人形」³⁸⁾こそがメーテルランクの登場人物のひな形であり、こうした人物から構成される劇は、必然的に静的なものとなるのである。

3. 空間化による視覚装置——対話からコロスへ

それではこのような不動的一幕は、劇構造としてはどのような機能をもつのだろうか。さきほ

ど三作品のおおまかな設定を説明したが、どの戯曲でも空間がうまく使われ、劇の状況がなによりもひとつのイメージとして空間化されることで表されているのがわかる。G・デッソンは「メーテルランクの作品は、どんな作品よりも、演劇が見せる技術／見る技術と不可分のものであることを示してくれる」³⁹⁾と指摘しているが、実際、どの作品の状況も空間のなかでの物や人物の配置へと写しとられ、視覚的に見てとれるものになっていることがわかる。リクネールの「場と人物は互いに反映しあい」、「場それ自体が登場人物の投影となっている」⁴⁰⁾という考察を押しすすめるなら、空間はもはや劇そのものの具現となっているのである。つまりメーテルランクの静劇は、観客に一つのイメージを提供し、絵のまゝで立ち止まるようにしてその構図を見つめて解釈することができるような芝居となっているのである。この意味では、「静劇 *drame statique*」という一見オクシモロンのように思える表現も、「演劇 *théâtre*」という語のもともとの意味に忠実なものである。「演劇」という語の語源はギリシア語の「見る場所 *θεατρον*」であり、演劇がそもそも眼差しをつくりだす装置であることを示している。この点においてメーテルランクは、プレヒトにおいて理論上の完成を見る叙事演劇の先駆者でもある。その静劇は劇的衝突を展開していく代わりに、その劇的衝突への眼差しを提供する。そしてそのように出来事に対してある視点を獲得するためには、出来事に対する距離が前提となっている。

こうした距離化は、台詞の特徴に如実に現れている。メーテルランクの静劇においては、本来物語の展開の原動力となるべき対話が、舞台上で起こっていることに対する距離を保ったままおこなわれることにより、逆に静止状態を助長しているのである。もっとも特徴的なのは『室内』の台詞で、これは家のなかで起こっていることが遠くでおこなわれるパントマイムでしか示されないという設定にも起因することだが、老人と見知らぬ男のやりとりは、しばしば室内で起こることを伝えるト書きのようなものになっている。シオンディはこうしたやりとりはもはや「交互に言われる描写」⁴¹⁾であると指摘したが、このとき台詞は任意にそれぞれの登場人物に割りふられた一つの長い描写をなしており、それぞれの台詞は交換可能なものになっているのである。このように台詞が個別化されないことは、登場人物がもはや出来事のなかにいるわけではないことを示している。『群盲』においては、登場人物たちが盲目であるため描写ではなく互いに質問を投げかけあっている部分が主であるが、P・ゴルセイクスが分析しているように、問いは答えられないままにただ交錯するばかりでもはや論理的な問答をなすことはなく⁴²⁾、ここでも登場人物に必然性をもって台詞が割りふられることがあまりないことが指摘できる。こうした特徴から、メーテルランクの台詞がギリシア悲劇のコロスの特徴を受け継ぐものであるという指摘がしばしばなされる⁴³⁾。この特徴は『群盲』においてももっとも顕著だとされるが、三作中もっとも通常の対話が成立している部分が多い『忍び入るもの』においても、コロスとの共通点については注目すべき特徴がある。この作品には三人の娘が登場するのだが、彼女たちは奇妙に一体化し小さなコロスをなすかのように現れるのである。登場人物欄に「三人の娘」と一括りに書かれているだけでなく、台詞も三人が声を合わせて話すように指示されている箇所もあり、動きも同時におこなわれる。祖父の問いには姉娘が代表して答えることが多いが、つづく動作が同調していることもあり、姉娘はコロスのコリフェのような役割を果たしていると言いうことができるのである。

クロスとの共通点について指摘することが重要なのは、そもそもクロスが目の前で展開される劇との距離を前提としたものだからである⁴⁴⁾。『近現代劇用語集』に「クロス性 choralité は筋の論理的な進行からは外れたところにある台詞の総体として現れてくるもの」であり、「人物と人物との関係を二次的なものにする」⁴⁵⁾と定義されるのと同じく、メーテルランクの静劇における台詞もまた、筋の進行には関わらず、出来事からは切り離されたところで発せられる。そしてクロスが登場する部分では物語の進行はいったん宙づりになり、台詞は筋を進行させる機能を失っている。そこで必要なのはむしろ、舞台が視覚装置としてうまく機能するように、停止をひきのばすことである。そしてこの停止の時間こそ、メーテルランクの＜劇＞の核心を成す時間である。

だからといって、ションディの分析のように、そこに「筋の演劇」から「状況の演劇」への転換を見るのは早計である。なぜならそのような停止点は、単なる膠着した状況ともことなるものだからである。戯曲のなかでも、重要な場面で動作の停止や沈黙によってこの一時停止が挿入されることがあるが⁴⁶⁾、それは不動のなかに固着してしまうためではなく、むしろ積極的にその停止の瞬間に「なにか」がやってくるのを待つためなのである。その「なにか」こそが、あたらしい筋のあり方を示唆するものである。視覚装置を通じて現れる光景について考えてみると、そこに到来するものが何であるのかが明らかになってくる。

Ⅱ. ＜生＞の動性の視覚化としての劇——「ないもの」の表象

メーテルランクの演劇は、死に彩られたものとして捉えられている。本稿で扱っている静劇三部作も「死の三部作」と言われることもあるほどであり、G・デッソンはメーテルランクの作品を「死の美しさ」を見せる劇作の系譜につらなるものとして位置づけている⁴⁷⁾。たしかに、舞台上で空間化されているものは、死が私的領域に侵入してくる瞬間にほかならない。そしてそうした瞬間が、出来事が展開していくさまを表象することによってではなく、そこから距離を置いた主体を舞台上に配置することで一つの静止図として示されることがメーテルランクの静劇の特徴であった。しかしながら、『忍び入るもの』と『群盲』においては、その区別はそこまではっきりしたものではない。特に『群盲』においては、盲人たちは実際に死の恐怖にさらされており、物語から自律した存在にはなっているとは言えない。そして、空間の分割によって境界がはっきりしているように見える『室内』においても、ことはそう単純ではない。メーテルランクの劇構造を明らかにするためには、まずこの点を検討する必要がある。

Ⅰ. ＜もうひとつの劇＞の可能性——劇性と叙事性のあいだで

『室内』の舞台空間は、台詞の空間と無言の空間に明瞭に分けられている。ションディはこのような分割が「劇の内部に叙事的な状況を生み出している」⁴⁸⁾と指摘し、家の内と外という空間の分割に「劇的なもの le dramatique」と「叙事的なもの l'épique」の分割を見ている。つまり、ションディにとって家の外にいる老人と見知らぬ男は「叙事的主体」をなしているのである。しかし実際には、「無意識な、無言の奴隷」というメーテルランクの間人観は家のなかの家族だけ

でなく、外にいる老人と見知らぬ男にも当てはまるものなのであり、シヨンディの分割に従えば叙事的空間となる家の外に現れるもうひとつの劇こそがメーテルランクの静劇における「筋action」を成しているのである。その〈劇〉をとらえるためには、まずコロスのもつ劇性についてもう一度考えてみなければならない。

物語とは距離を置き、その進行を止めてコメントをするという点から、コロスの態度はそもそも「叙事的なもの」として位置づけられる。叙事演劇をうちたてたブレヒトがコロスの使用やソングの導入をこころみたこともその現れであると言えるし、そもそもメーテルランクにおけるコロス性が指摘されるのも、劇が「劇的なもの」から「叙事的なもの」へと移行していくという目的論的芸術観に添った未来図を描きだすための文脈に位置づけられるものである⁴⁹⁾。しかし実際には、移行の図式を読みとるよりも、劇性と叙事性の相克の地点にとどまってみるもののほうが重要である。なぜなら、叙事演劇への移行の過程として叙事性が劇に侵入しているのではなく、劇性と叙事性のせめぎ合いのなかにこそあたらしい〈劇〉の姿が現れるからである。

こう考えるとき、コロスの出来事に対する距離のとり方は示唆的なものである。それが目の前の争いからふと離れたものであることはたしかだが、しかしほとんどの場合コロスの歌は「嘆き」の形をとっており、ニュートラルな語りには還元できないものとなっている。ただしその嘆きは出来事のなかにいる者としての感情的な嘆きであるというより、たとえばソフォクレスの『アンティゴネ』の第一スタシモンが人間の条件についての嘆きになっていることからわかる通り、普遍的な感嘆であることが多い。そして、このような感嘆が喚起するものこそ、メーテルランクが追求した劇的情動に通じていくものである。『室内』に登場する老人が家のなかを眺めながら吐露する奇妙な感慨には、こうした感嘆と共通する部分がある。劇性と叙事性の相互侵入をみるためにも、少しまえから引用してみよう。

MARIE.

L'ainée ne sourit plus, grand-père...

L'ÉTRANGER.

Elles quittent les fenêtres...

MARIE.

Elles embrassent leur mère...

L'ÉTRANGER.

L'ainée a caressé les boucles de l'enfant qui ne s'éveille pas...

MARIE.

Oh ! voici que le père veut qu'on l'embrasse aussi...

L'ÉTRANGER.

Maintenant le silence...

MARIE.

Elles reviennent aux côtés de la mère...

L'ÉTRANGER.

Et le père suit des yeux le grand balancier de l'horloge...

MARIE.

On dirait qu'elles prient sans savoir ce qu'elles font...

L'ÉTRANGER.

On dirait qu'elles écoutent leurs âmes...

Un silence.

MARIE.

Grand-père, ne le dites pas ce soir !

LE VIEILLARD.

Vous voyez que vous perdez courage aussi... Je savais bien qu'il ne fallait pas regarder. J'ai près de quatre-vingt-trois ans et c'est la première fois que la vue de la vie m'a frappé. Je ne sais pas pourquoi tout ce qu'ils font m'apparaît si étrange et si grave...⁵⁰⁾

ここではまず台詞は室内で起こっていることを描写するト書きのようなものとなっており、その機能は叙事的であると言える。ただしここで描写される動作は大きな出来事をなすものではなく、赤ん坊の髪を撫でる動作や視線の動きといったごく小さな変化であり、目に見える動作だけではなく希望や、さらには沈黙が報告される。また、姉娘が「もう微笑んでいない」ことや、赤ん坊が「目をさまさない」ことなど、なにかが為されないことがわざわざ報告されることにも注目したい。つまりこのような描写は、観客の視線と感受性をより微細なもの、さらには表象されないものに注意深く向かわせるよう誘うものとなっているのであり、つぎに続く老人の感嘆がひとつの〈劇〉として受容される可能性をひらいているのである。そしてそうした知覚が段階的に微細になっていく過程は、台詞の劇性が高められる過程を伴うことにより強調されている。淡々とした報告には次第に「 Oh ! 」という感嘆や、「 On dirait que [...] 」という推測が入り交じるようになり、さらには老人の孫娘マリーの「おじいさん、今晚は言わないで！」という叫びが先行する沈黙によっていっそう悲痛に強調されることにより、叙事的な距離を無効にし、この場面中の劇的な頂点をなしている。そしてそれを引き継ぐ老人の言は、一見穏やかなものでありながら、この一幕劇における本当の〈劇〉の場となっているのである。つまり『室内』において観客が感受する〈劇〉は、老人がこのように「生の光景 la vue de la vie」に打たれる姿にあると言えるのではないだろうか。実際このように室内を眺める場面はこの短い劇のあいだに三度繰り返えされることによって強調されている⁵¹⁾。またその可能性は、次のようなやりとりが示唆していることでもある。

L'ÉTRANGER.

Ils[les membres de la famille] ne savent pas que d'autres les regardent...

LE VIEILLARD.

On nous regarde aussi...⁵²⁾

ここでは奇妙に状況が逆転している。実際の舞台上では見られているのは家族であり、舞台と客席のあいだの第四の壁を想定するなら、老人と見知らぬ男は見られていないはずだからである。老人の「我々もまた見られているのだ」という台詞は、だれもが「無意識な、無言の奴隷」であることをほのめかしているものだとして解釈することもできるし、「舞台上にいて見られている」ことの自覚を表明することによりある種の異化効果を生み出しているとすることもできる。しかしそれとともに、老人たちを見ている観客に対して目くばせをすることで、見られるべき〈劇〉はやはりここにあるということを示しているものとして読むこともできるのである。それでは、その〈劇〉の核心をなす「生の光景」とはいったいどのようなものなのだろうか。

2. 「日常の悲劇」と生の動性

コロスの嘆きと老人の感慨に共通する部分があるとすれば、それはどちらも人間の生そのものに向けられたものであるという点である。さきに引用したような感慨の吐露を皮切りとして、老人は「生の光景」に打たれた衝撃のままに、人間の生について語り始める。

LE VIEILLARD.

Elles[les filles] ont l'air de poupée immobile, et tant d'événements se passent dans leurs âmes... Elles ne savent pas elles-mêmes ce qu'elles sont... Elle[la fille morte] aurait vécu comme vivent les autres... Elle aurait dit jusqu'à sa mort : « Monsieur, Madame, il pleuvra ce matin ; » ou bien : « Nous allons déjeuner, nous serons treize à table » ou bien : « Les fruits ne sont pas encore mûrs. » Elles parlent en souriant des fleurs qui sont tombées et pleurent dans l'obscurité... Un ange même ne verrait pas ce qu'il faut voir⁵³⁾.

ここで表されているのは、魂のなかで「多くの出来事」が自分たちも知らないあいだに起こっていることに対する驚嘆である。さらに、一般論としての「娘たち elles」と川に身を投げた「娘 elle」を対比して語ることで、魂の内部の出来事を知らないまま生きることと、その出来事にふと背中を押されていつのまにか死の側に足を踏みいれてしまうことは、ほんの小さな差異でしかないことが示されている。老人の驚きは、日常の些細なことを言い合いながら生きていても、魂のなかではいつも生と死がどちらもほとんど同じものとしてせめぎ合っていること、そしてそのようなあやうい均衡のなかで、それでもわたしたちが生きていることに向けられているのである。そしてそのような生のあり方こそメーテルランクが「日常の悲劇」と呼ぶものであると考えられる。というのも、「日常の悲劇」を〈劇〉とするためには「ただ生きるというその一事に対する驚きがいかなるものであるかを見せることが重要になってくる」⁵⁴⁾という記述が、まさにこの場面と一致するからである。

つまり「生の光景」とは自分では知覚しえない魂の動きであり、普段の生活のなかで隠れてい

るようで、実はわたしたちを大きくゆさぶりつづけている魂の内側の生を指している。そしてこれが、あらたな筋の形を示唆するものとなっている。J=P・サラザックは「劇の筋の概念を拡張する」ことを考える手がかりとして、ニーチェの「感情の吐露や自己の理解もまた劇の筋なのではないだろうか」⁵⁵⁾という自問を引いているが、メーテルランクの静劇は、魂の内側の生にむけられる眼差しとそこから生まれる驚嘆を「筋」として構成されているとすることができるのではないだろうか。つまりここでは「行動すること agir」ではなく「受け身になること subir」が「筋 action」となっているのである。ここにメーテルランクの劇の特性がある。メーテルランクは「ハムレットは行動しないからこそ、生きている時間がある」⁵⁶⁾とも言っているが、劇の力点は行動から生そのものへと移っている。そしてこのとき、つよい生の瞬間が感じられる例として挙げられるのは、「自らの魂と宿命の存在を受けこうむりながら」「灯りのもとでただ待っている老人」⁵⁷⁾である。魂の内側の生が劇の中心に据えられるとき、受動的な感嘆こそもっとも劇的な力をもつ出来事となるのである。

そしてこのような魂の生は、老人が孫娘に対して「おまえの魂のなかには、あまりにもいのちがあるのだよ、おまえにはわからないだろう…」⁵⁸⁾とも言っているとおり自分では知覚できないものであるが、『室内』に限らずほかの劇においても、そのような内的なものへの注意を促す工夫がいくつかなされている。まずどの戯曲においても「自分のことがわからない」「わからない」という表明が多く繰り返されることによって、逆にになにか把握できないものが場を支配していることが示唆される。また、『忍び入るもの』と『群盲』においては、「見えないもの」を知覚することのできる人物とそれに気づかない人物が対比されることによって、「見えないもの」の存在が示されてもいる。そもそもメーテルランクにおける「盲目」というテーマは、G・デッソンにより「不可視のもの」の追求として位置づけられているが⁵⁹⁾、『忍び入るもの』に登場する盲目の祖父はまさにその体現であると言える。祖父は「私はおまえたちのようには見ることはできない」⁶⁰⁾や「おまえたちの方が目の見えないときもあるのだ」⁶¹⁾と、べつのものを見ることができるとを自らほのめかしているが、実際、母親の死の瞬間、この祖父だけが部屋のなかに侵入してきたものを見ることになる。この不可視を見ぬく力は、見えるものに固執しようとする父・叔父との対比によって強調されており、互いの知覚がすれちがうさまが繰り返され描かれている⁶²⁾。『群盲』も同じような構成になっており、盲目の女たちが気づくものに、男たちはあくまで鈍感である⁶³⁾。ただし「もっとも年老いた盲目の男」はその中間に位置し、はっきりと知覚はできないものの、「女たちが正しい」と述べる。『忍び入るもの』では三人の娘がこの中間者に当たるが、両者を橋渡しするこうした中間項の存在と、劇が終局に近づくにつれ、それまで「見えないもの」に取り合おうとしなかった人物までもがふとそれを知覚する瞬間が描かれることにより、不可視のものがつよい劇的な力を発揮することとなる。

メーテルランクは「日常の悲劇」とは「魂の存在をそれ自体で、決して活動をやめない無限の広がりのおかげでただなかで見せること」⁶⁴⁾としているが、「見えないもの」の知覚が舞台を支配し「死」がその存在感を示すとき、観客が舞台を通じて知覚するのは、絶えず動態のなかにある魂が浮かびあらわれてくる「生」の場面なのである。『室内』ではそれが老人の台詞という形で言語化さ

れているが、『忍び入るもの』と『群盲』においては、そうした知覚が最高潮に達する最終場面でどちらも赤ん坊が泣きはじめる。しかも『忍び入るもの』の場合、泣き声を上げる赤ん坊は生まれてから一度も声をあげたことのなかった赤ん坊である。どちらの場合もひとつの死が宣告される瞬間、それと交錯するように生が目覚めるのである。ただしその泣き声は『忍び入るもの』においては「恐怖」⁶⁵⁾に、『群盲』においては「絶望」⁶⁶⁾に彩られたものであり、生きる力の表現であると同時に、死を告げるものであることは指摘しておかなければならない。そもそも赤ん坊の泣き声は感情がある極点に達したことを示すものであり、正／負の区別からは自立したものと言える。それと同じように、娘を死に向かわせるような魂の生の動性は、出力が度を過ぎていくことによって知覚できるものであり、もはや生なのか死なのかわからない、同時に死へいたる極点でもあれば生の極みでもあるようなものとして現れる。さきほどの引用とは別の箇所、ニーチェは劇の筋とは「視覚化された意志の躍動」⁶⁷⁾なのではないかとしているが、このとき「意志」という語が「表象」と対比され、ショーペンハウアーの用語を引き継ぐ形で用いられていることを考えれば、それはまさに目的性の論理からはずれた純粋なエネルギーの迸り、あるひとつの躍動なのである。死の三部作の源泉をなす生の神秘とは、このように人間の生と宿命を自分たちの了解を超えたところで規定するひとつの躍動であると考えられる。そのことを考えれば、初期の演劇作品においてメーテルランクが人間の生の神秘を追求しながらも死のにおいに満ちた作品を残しているのはまったく逆説的なことではなく、むしろ必然のことなのである。

3. 表象の余剰——敷居と迂回

メーテルランクはこうした魂の生の劇について、「感じることは容易でも、見せることは容易ではない。なぜなら、この本質的な悲劇は、単に物質的なものでも心理的なものでもないからである」⁶⁸⁾と述べているが、こうした劇を物質的なものに還元することが難しいのは、前項でみたように、それが意味規定の手まえにある純粋な動性だからである。メーテルランクにとっての理想的な劇を示す「存在とはかり知れないものの奇妙で無言の悲劇」⁶⁹⁾という表現において、「奇妙な *étrange*」という語がつかわれていることに注目しよう。この語は、『忍び入るもの』中のかがかが部屋のなかに入ってきた恐怖を祖父が口にするときの光の描写（「奇妙なほのあかり」⁷⁰⁾）や、『群盲』中の子どもが泣きはじめたときに言われる、「なにか奇妙なものを見ているはずです！」⁷¹⁾という若い盲目の女の台詞にも現れている。どちらも劇の終盤、なにかわからないものが音を立てて近づいてくる局面で用いられていることは示唆的だが、「奇妙な」ということ以上の説明がなされることはない。「生の光景」をまえにした『室内』での老人の印象もまた、「*étrange*」と「*grave*」という二つの形容詞により語られていたが⁷²⁾、生の劇が立ち現れるとき、わたしたちはもはやそれが常ならぬふしぎなものであり、理解はできないがなにか重要なものであると感じることしかできないのである。老人の孫娘マリーの「自分たちがなにをしているか知らずに祈っているみたいだわ…」⁷³⁾という室内の光景に対する印象に象徴されているように、観客に生の感銘をつたえるためにメーテルランクが選んだのは、わからないままになにかを感じとっている人物、同じ箇所の見知らぬ男の表現を借りるなら「自分たちの魂に耳をかたむけている」

⁷⁴⁾ 人間の姿を見せることなのである。

メーテルランクが「受け身でいること」をもっともつよい劇的行為とするのは、このように劇の核心がそもそも表象される劇の内部には入りこめない性質のものだからである。魂の内的な生は奇妙な印象や感銘を通してようやく表面に現れることができるだけで、劇の内部に表象しようとすると逆に「ないもの」に還元されてしまう。この劇の核心は、戯曲集の序文では「至高の登場人物 *personnage sublime*」⁷⁵⁾ と名指されるが、実際そこには伝統的な登場人物がもっているような人称性はない。メーテルランクはそれを「人物」と呼びながらも、「深層の背景、頂きの雲、無限の流れ」と表現し、戯曲の全体にいきわたるが実体のつかめない「名も形もない」⁷⁶⁾ ものとして説明しているからである。

しかしメーテルランクにとって重要なのは、それが実体のないものであっても、そのために場所を空けておくことである。

En tout cas, gardons lui [au personnage sublime] sa place. Acceptons, s'il le faut, que rien ne la vienne occuper pendant le temps qu'il mettra à se dégager des ténèbres, mais n'y installons plus de fantômes. Son attente, et son siège vide dans la vie, ont par eux-mêmes une signification plus grande que tout ce que nous pourrions asseoir sur le trône que notre patience lui réserve⁷⁷⁾.

もちろん「至高の登場人物」が「闇からぬけて」そこにやってくることが前提とされているとはいえ、現時点では「それを待つこと」、「生のなかにそのための席を空けておくこと」にこそより大きな意味があるとメーテルランクは主張している。生の劇は直接的な手段を通じて劇化することができないものであるから、このように「空の席」の存在を感じさせるという間接的な方法こそがより有効な表現手段となる。迂回をすることが、逆に近道となるのである。G・デッソンは、『群盲』のト書きを実際の舞台に反映させることが難しい理由として、それが「否定の表現を舞台化する」ことを要請している点を挙げ、メーテルランクにおいては「行為の否定」ではなく、「行為が否定されたことを示す」必要があると述べている⁷⁸⁾。つまり「表現しない」のではなく、「ないことを表現する」ことの重要性だが、そうした迂回が生の劇を準備する力学となる。「ないことを表現する」という一種の暗示的看過法により、まずはそれぞれの行為が、ついには生の劇そのものが強調されることになるのである。静劇三部作において「不要な *inutile*」という形容詞がしばしば繰り返されるのも、だれも坐ることのない「空の席」のように、一見不要なものが実際には重要な表現になっているからだと考えられる。メーテルランクが「もうひとつの対話」とよぶものもまた、このような迂回的手段であり、不要であるからこそ有用になるものである。

[I]l faut qu'il y ait autre chose que le dialogue extérieurement nécessaire. [...] A côté du dialogue indispensable, il y a presque toujours un autre dialogue qui semble superflu. Examinez attentivement et vous verrez que c'est le seul que l'âme écoute profondément, parce que c'est en cet endroit seulement qu'on lui parle. Vous reconnaîtrez aussi que c'est la qualité et la portée ineffable de l'œuvre⁷⁹⁾.

この「もうひとつの対話」は一見「余分な」ものに思えるものであり、中心ではなく、つねに劇の対話の「かたわらに」あるものである。しかし実際にはそれこそが「魂が深く耳を傾ける」ことのできる唯一の対話であり、メーテルランクは〈劇〉の核心をこの「余剰なもの」に見ている。わたしたちは対話の「反響」⁸⁰⁾にこそ耳を澄まさないといけないのだが、「反響」だけを聞くことのできないのと同様に、それはいつも迂回しながら知覚しなければならないのである。

また、ここで重要なものが「対話」や「反響」といった音を示す語彙によって語られていることにも注目したい。これまでメーテルランクの静劇を視覚装置としてみてきたが、その劇を通じて作者が出現させようとしたもうひとつの〈劇〉の在処は「聴くこと」にあるのである。実際の劇においても、「聴くこと」は重要な局面に現れてくる。『忍び入るもの』では、最終場面で「奇妙なほのあかり」が部屋をてらす直前に、盲目の祖父が「この音はなんだね」と三度尋ねる部分がある⁸¹⁾。『群盲』では、もちろん彼らから視覚が奪われているためでもあるが、登場人物たちは本来聞こえないはずのものを聞く。若い盲目の女は神父が去った場面を「神父さまがあまりに厳そかにほほえまれるのがきこえたのです。目を閉じておられるのが、黙りたいと思っておられるのがきこえました」⁸²⁾と語っているし、もっとも年老いた盲目の女は「星がでているようだね。星がきこえるよ」⁸³⁾と言う。さらに終盤になると、こうした知覚に鈍感であった男たちも「なにかわからない物音がきこえる」⁸⁴⁾と言うようになる。ここで『群盲』の終盤で聞こえる音が「なにかわからない物音」であること、さらに『忍び入るもの』でさきほどの祖父の質問に答えるのに、孫娘が「なんでもありません」というため、「rien」という語を用いていることを指摘しておきたい。「わからない」「なにもない」ところに耳を澄ますときにこそ、観客は沈黙の反響のなかに生の劇が響きわたるを聴くのである。

さらにメーテルランクが、魂の内的な動きを直接表象しようとするのではなく、「自らの真実・美・神に近づいたり離れたりする一存在の、ためらいと苦痛に満ちた歩みにわたしたちを追隨させる」⁸⁵⁾という間接的な手段を選んでいることも指摘しておかなければならない。魂の運動そのものを舞台にのせることは不可能だが、そこに近づいたり遠ざかったりすることにより、その存在を感じさせることは可能だとメーテルランクは考えていたのである。この意味では、「部屋のなかを見るように、魂のなかを見ることはできない」⁸⁶⁾と言いながら、家のまえを躊躇しながら行ったり来たりする『室内』の老人は、魂の運動を見せるために「ためらいと苦悩の歩み」を繰り返す案内者の規範であるといえる。『ペレアスとメリザンド』中のアルケル王の「生の活動というものは、敷居のうで待ち、それが通り過ぎてきたときに忍びこませてやるのがいいものだ」⁸⁷⁾という表現を借りるなら、死の知らせを「老いた手」に握りしめ、「生の場面」と形容される家のまえを行き来する老人が立っているのは、生と死のあいだの敷居である。また、『忍び入るもの』の最終場面で修道女が母親の死を告げにくるとき、彼女は「敷居のところに現れる」⁸⁸⁾とト書きに指定されていることもつけ加えて指摘したい。J=P・サラザックが『私的演劇』の一節で指摘するように、この「敷居」という場は劇の中心が内的なもの、余剰なものへと移るための象徴的な場である。

Celui qui veut nous donner à voir l'intérieur doit lui-même se situer sur le seuil, en ce lieu symbolique d'où l'intime prend forme.⁸⁹⁾

メーテルランクの静劇は、「大きさと秩序」に美を見出し、筋立ては気づかれないほど小さいものであっても、全体を見わたせないほど大きすぎるものであってもならないとするアリストテレスの規定⁹⁰⁾に二重に違反したものである。なぜならそれは出来事のごく一瞬だけを題材にした小さすぎるものであり、同時にその一瞬が生きることの巨大な神秘へとひらかれた大きすぎるものだからである。敷居という場合は、正反対の極限を、同時に劇に導入するための重要な場なのである。

＊

メーテルランクの静劇は、劇（ドラマ）という形式が限界をむかえていた時代、その形式を完全には放棄せずにそこにあらたな〈劇〉を導入しようとしたところみの一つとして位置づけることができる。こうした文脈から、その初期作品は現在、イプセン・ストリンドベリ・チューホフらの戯曲とともに読まれることが多い⁹¹⁾。その分析において主眼となるのは、19世紀と20世紀の変わり目に現れたかれらの作品が、いかにして現代の劇作術の基礎となったかという点であり、本論文の読解もそうした研究のなかに位置している。

しかしながら、こうした読みがメーテルランクの独自性を隠してきてしまったという事情もある。たとえばコロスの劇性や「見る場所」をつくるものとしての劇といった古代演劇の要素がべつの形で甦っている点などは、より細密な分析を待つところである。メーテルランクの作品のなかで、そうした起源の特徴がいかにあたらしく回帰する形で現れているかを読みなおすことで、『詩学』が一人歩きし、アリストテレス主義演劇という一つの規範を生みだしてしまったときに失われてしまった原初の劇性の現代的意味を探ることが可能になるのではないだろうか。

また、メーテルランクの特徴はその文体の現代的な簡素さにもある。さきほど挙げたほかの作家が、劇形式とともに台詞の語調をある程度保ちながらあらたな〈劇〉を模索したのに対し、省略が多く、基礎的な語彙で編まれたメーテルランクの文体はそのまますでに現代劇の1ページを見るようであり、たとえばベケットの極限にまで切りつめられた文体へと直接つらなっていくものである⁹²⁾。ランシエールにメーテルランク作品の上演のためには「あらたな身体」が必要であると言わしめ⁹³⁾、その上演においてマルローの現代的な問題意識のなかでの舞台作りとメーテルランクのもともとの理想が合致したような、あたらしくも同時に古い舞台が可能になったのも、〈劇〉のあらたな構造が文体へと反映されていることに起因するのではないだろうか。本論文は、このように隠れていたメーテルランクのべつの顔にこそ現代における〈劇的なもの〉の姿がつよく現れるのではないかという考えをもとに、劇の変容という問題意識から出発しながらも、そこに拘泥してメーテルランクという一人の劇作家の個性を見失うことのないよう、その特異な「生

の劇」の姿をテキストに密着しながら浮き彫りにすることで、シヨンディの描いた地図の手まえにあるメーテルランクの〈劇〉を描きだす準備をしたものである。

注

- 1) もちろん、ヤン・ファールをアソシエート・アーティストとして開催された2005年のアヴィニヨン祭におけるパフォーマンス性のつよい舞台への否定的な反応からもわかるように、舞台に物語の表象を求める態度はまだ根強いものといえる（ただし、この「アヴィニヨン論争」はそうした態度にもとづいた抵抗感だけに還元されるわけではないこともここで断っておく）。
- 2) 吉増剛造×太田省吾×豊島重之（座談会）、「渦巻く流動の相のもとに——新しい劇言語にむけて」、『現代詩手帖』2004年4月号、「進化する演劇の言葉」, p. 12. もちろんこれは論証なしでなされた印象的な語りであり、本論の分析と直接のかかわりはないが、現代の舞台に対する一つの証言として、また劇と「わたくしたちのいのち」について語ったこの発言が、本稿でのメーテルランクの読み直しと呼応したものであるので、本論への導入としてここに引用しておく。
- 3) 前掲書, p. 13.
- 4) 少しあとに、「芝居」という語は「舞台」という表現に近いものと用いられたという言及があり、吉増氏はまた、「劇がまずあって、それを演じるということは、おそらくもう無効になった、むしろ演劇の『演』、芝居ということのほうが大事なときが来た」という言い方もしている。（前掲書, p. 13）
- 5) 同じ座談会における太田省吾氏の発言である（前掲書, p. 15）。本稿では劇（ドラマ）と区別するために、この意味で用いるときには〈劇〉と記述する。
- 6) Claude Régy, *L'Intérieur*, 1985 ; *La Mort de Tintagiles*, 1997. Denis Marleau, *Les Aveugles*, 2002.
- 7) Cf. « L'acteur comme signe » in Daniel Couty et Alain Rey (dir.), *Le Théâtre* [Bordas, 1980], Larousse/VUEF, 2001, pp. 152-153 ; « Symboliste (le théâtre) » in Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* [Bordas, 1991], Larousse/VUEF, 2001.
- 8) ジャック・ランシエールは、マルローにより『群盲』が上演される2年前にあたる2000年の講演で、メーテルランクを上演するためには「あらたな身体」が必要であると語っている（Jacques Rancière, *L'Inconscient esthétique*, Galilée, “La philosophie en effet”, 2001, p. 41）。
- 9) 前期と後期の境界については、扱われるテーマの変化による従来の区切り方ではなく、メーテルランクの作品に通底する論理が「形式」として現れている前期と、それが「内容」として語られる後期という形での時期分けをしたA・リクネールの分析（Arnaud Rykner, *L'Envers du théâtre*, José Corti, 1996, pp. 283-285）が、メーテルランクへの注目と現代における〈劇的なもの〉の関連を探る本論の文脈では適切である。また、現代の舞台状況とメーテルランクの初期作品の親和性についてはG・デッソンの記述を参照のこと（Gérard Dessons, *Maeterlinck. Le théâtre du poème*, Éditions Laurence Teper, 2005, pp. 13-16）。
- 10) Auguste Strindberg, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, traduit par M. Diehl, Gallimard, 1964, p. 84.
- 11) Joseph Danan, « Formes brèves, le laboratoire du drame », *Les Cahiers de la Comédie-Française*, Paris, n°6, 1997-1998 hiver, p. 122.
- 12) Peter Szondi, *Théorie du drame moderne* [Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1956], traduit par Sibylle Müller, Belfort, Circé, “Penser le théâtre”, 2006, p. 86.
- 13) *Ibid.*, p. 53, p. 70. またこのような見方は、メーテルランクの静劇についてのその後の研究でも受け継がれており、P・ゴルセイクスの論文にも同じような分析がある。（Paul Gorceix, « Le statisme dans le premier théâtre de Maeterlinck », in Michel Autrand (textes réunis et présentés par), *Statisme et mouvement*

- au théâtre*, Actes du colloque organisé par le Centre de Recherches sur l'Histoire du Théâtre (Université de Paris IV), 17-19 mars 1994, Poitiers, Publications de la Licorne, 1995, pp. 157-165.
- 14) Jean-Pierre Sarrazac, « Réflexion sur un moment d'histoire de la forme courte au théâtre », *Les Cahiers de Prospero*, Centre national des écritures du spectacle - La Chartreuse, Villeneuve Avignon, n°0, 2000, p. 105.
 - 15) Mireille Losco, « Forme brève », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, assisté de Catherine Naugrette, Hélène Kuntz, Mireille Losco et David Lescot, (nouvelle édition révisée et augmentée de « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », *Études théâtrales*, 22/2001), Belval, Circé/poche, 2005, p. 85.
 - 16) Joseph Danan, art.cit., pp. 119-121.
 - 17) Peter Szondi, *op.cit.*, p. 86.
 - 18) アリストテレス, 『詩学』, 松本仁助・岡道男訳, 岩波文庫, 1997年, pp. 39-40.
 - 19) 前掲書, p. 42.
 - 20) Maurice Maeterlinck, *L'Intruse*, in *Théâtre* [1901 et 1902], tome 1, présenté par Martine de Rougemont, Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 203. (メーテルランクの作品は、以下作者名を略す。また、参照した版は3巻で編まれた戯曲集を1冊にまとめたものであるが、ページ番号は初版のままになっているので、便宜上巻数を示す)
 - 21) *Les Aveugles*, in *Théâtre*, tome 1, éd.cit., p. 249.
 - 22) *Loc.cit.*
 - 23) « Le tragique quotidien » in *Le Trésor des humbles* [1896], Bruxelles, Labor, 1986, p. 102.
 - 24) *L'Intruse*, in *Théâtre*, tome 1, éd.cit., p. 208.
 - 25) *Les Aveugles*, in *Théâtre*, tome 1, éd.cit., p. 251, p. 276.
 - 26) *Ibid.*, p. 255, p. 264.
 - 27) *Ibid.*, p. 263.
 - 28) *Ibid.*, p. 268.
 - 29) *Ibid.*, p. 292.
 - 30) *L'Intérieur*, in *Théâtre*, tome 2, éd.cit., p. 175.
 - 31) Arnaud Rykner, *op.cit.*, p. 290.
 - 32) *Les Aveugles*, in *Théâtre*, tome 1, éd.cit., p. 217.
 - 33) *L'Intruse*, in *Théâtre*, tome 1, éd.cit., p. 203.
 - 34) *L'Intérieur*, in *Théâtre*, tome 2, éd.cit., pp.190-191.
 - 35) « Novalis » in *Le Trésor des humbles*, éd.cit., p. 89.
 - 36) *L'Intérieur*, in *Théâtre*, tome 2, éd.cit., p. 176.
 - 37) *Ibid.*, p. 183.
 - 38) *Ibid.*, p. 181.
 - 39) Gérard Dessons, *op.cit.*, p. 20.
 - 40) Arnaud Rykner, *op.cit.*, p. 288.
 - 41) Peter Szondi, *op.cit.*, p. 57.
 - 42) Paul Gorceix, art.cit., p. 160.
 - 43) Alice Folco, « Maurice Maeterlinck » in Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Acte Sud, "Apprendre", 2005, pp. 70-74 ; Mireille Losco et Martin Mégevand, « Chœur/choralité » in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, éd.cit., pp. 40-43.
 - 44) もちろんアイスキュロスの『救いを求める女たち』のような例外もあるが、そうした場合ですら、歌へとととのえられることで劇中の対話にはない距離が生まれていることが指摘できる。

- 45) Mireille Losco et Martin Mégevand, art.cit., p. 42.
- 46) 『忍び入るもの』の最終場面がそのもっとも典型的な例として挙げられる。
- 47) Gérard Dessons, *op.cit.*, p. 116.
- 48) Peter Szondi, *op.cit.*, p. 56.
- 49) ションディの『近代戯曲論』がこうした分析の代表となっている。この著作は現在のフランスにおける戯曲分析を決定的に方向づけたものであり、劇（ドラマ）の変容について考えるうえでは無視できないが、プレヒトの叙事演劇とヘーゲルの芸術観に過度の影響を受けている点など、これから検討していくべき要素も含んでいる。
- 50) *L'Intérieur*, in *Théâtre*, tome 2, éd.cit., pp. 189-190. 強調は引用者。
- 51) *Ibid.*, p. 184, p. 190, p. 193.
- 52) *Ibid.*, p. 183.
- 53) *Ibid.*, pp.181-182.
- 54) « Le tragique quotidien » in *Le Trésor des humbles*, éd.cit., p. 101.
- 55) Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes*, cité in Jean-Pierre Sarrazac, « Réflexion sur un moment d'histoire de la forme courte au théâtre » in *op.cit.*, p. 105.
- 56) « Le tragique quotidien » in *Le Trésor des humbles*, éd.cit., p. 104.
- 57) *Loc.cit.*
- 58) *L'Intérieur*, in *Théâtre*, tome 2, éd.cit., p. 192.
- 59) Gérard Dessons, « Inventer l'invisible » et « L'irreprésentable » in *op.cit.*, pp. 17-61.
- 60) *L'Intruse*, in *Théâtre*, éd.cit., p. 202.
- 61) *Ibid.*, p. 236.
- 62) *Ibid.*, pp. 214-215, pp. 220-222.
- 63) *Les Aveugles*, in *Théâtre*, tome 1, éd.cit., p. 262, p. 278, p. 281, p. 296.
- 64) « Le tragique quotidien » in *Le Trésor des humbles*, éd.cit., p. 101.
- 65) *L'Intruse*, in *Théâtre*, tome 1, éd.cit., p. 244.
- 66) *Les Aveugles*, in *Théâtre*, tome 1, éd.cit., p. 300.
- 67) Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes* [1972], in *La Naissance de la tragédie*, texte, fragments et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Motinari, traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Gallimard, "Folio", 1977, p. 159. (ドイツ語のテキストはProjekt Gutenberg-DE上の *Fragmente 1869-1874*を参照した) また、「正反対のものが一致するときの意味のふれ」という形であらたな表現のあり方を探求するJ・ランシエールが、メーテルランクに注目しながら、直接の影響関係はないとされるショーペンハウアーを引用していることは、この観点からは非常に示唆的である。(Jacques Rancière, *op.cit.*, p. 40. あらたな表現のあり方の追求については *Le Partage du sensible. Esthétique et politique* [La Fabrique-éditions, 2000] も参照のこと)
- 68) « Le tragique quotidien » in *Le Trésor des humbles*, in éd.cit., p. 101.
- 69) *Ibid.*, p. 102.
- 70) *L'Intruse*, in *Théâtre*, tome 1, éd.cit., p. 243.
- 71) *Les Aveugles* in *Théâtre*, tome 1, éd.cit., p. 299.
- 72) *L'Intérieur*, in *Théâtre*, tome 2, éd.cit., p. 190.
- 73) *Loc.cit.*
- 74) *Loc.cit.*
- 75) Préface du *Théâtre*, tome 1, éd.cit., p. XVI.
- 76) *Loc.cit.*

- 77) *Ibid.*, p. XVII. 強調は引用者。
- 78) Gérard Dessons, *op.cit.*, p. 43.
- 79) « Le tragique quotidien » in *Le Trésor des humbles*, éd.cit., p. 107.
- 80) *Ibid.*, p. 108.
- 81) *L'Intruse*, in *Théâtre*, tome 1, éd.cit., pp. 242-243.
- 82) *Les Aveugles* in *Théâtre*, tome 1, éd.cit., p. 256.
- 83) *Ibid.*, p. 262.
- 84) *Ibid.*, p. 294, p. 295.
- 85) « Le tragique quotidien » in *Le Trésor des humbles*, éd.cit., p. 101.
- 86) *L'Intérieur*, in *Théâtre*, tome 2, éd.cit., p.181.
- 87) *Pelléas et Mélisande*, in *Théâtre*, tome 2, éd.cit., p. 41.
- 88) *L'Intruse*, in *Théâtre*, tome 1, éd.cit., p. 245.
- 89) Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Acte Sud, “Le temps du théâtre”, 1989, p. 70.
- 90) アリストテレス, 前掲書, p. 40.
- 91) こうした見取り図を最初に提示したのがションデイの『現代戯曲論』である。
- 92) デュラスによるチェーホフの『かもめ』の翻案をもととの作品と比べてみれば, 近代劇と現代劇のリズムの違いがよくわかる (Marguerite Duras, *La Mouette de Tchekov*, Gallimard, 1985)。チェーホフはベケットとの類似が指摘されるような現代性も内包する作家であるが (Cf. 中村雄二郎, 『言葉・人間・ドラマ——演劇的知を求めて』, 青土社, 1981年, pp. 132-140), 台詞の語調という側面から考えるならやはりそこには大きな隔たりが見られるのである。
- 93) Jacques Rancière, *op.cit.*, p. 41.